

FANTASÍA SOBRE LAS RELACIONES ENTRE POESÍA Y FOTOGRAFÍA

Traducción de JAIME MORENO VILLARREAL

I. ACERCA DE LA TRISTEZA DE UNA FOTOGRAFÍA FAMILIAR

TENGO UNA FOTO de mi madre, mi hermana y yo, tomada cuando yo tenía unos cuatro años y mi madre andaba por los treinta y dos. Mi hermana y yo estamos de pie en lo que debe de ser la acera de nuestra casa, frente a un seto, y mi madre está agachada en el centro con un brazo alrededor de cada uno de nosotros. Debe de ser primavera, porque llevo pantalón corto y camisa de manga larga, abotonada, quizás como una concesión a la propiedad, hasta el cuello. Mi hermana, que tenía por entonces dos años y medio, viste una chaquetita que le llega apenas sobre las rodillas. Las mangas son demasiado grandes. Debe de ser mediodía o alrededor de mediodía; nuestra sombra común está directamente debajo de nosotros. El cabello de mi madre es oscuro, y ella sonríe. La luz se derrama sobre su frente y baña sus mejillas por lo alto, un trozo de luz se posa a un lado de su barbilla. La luz cae del mismo modo sobre la cara de mi hermana y la mía. Y los ojos de los tres están sombreados precisamente de la misma manera. He mirado y vuelto a mirar esta foto, y siempre he sentido un profundo e inexplicable asalto de tristeza. ¿Es porque mi madre, que nos abraza y una de cuyas manos estrecho, ya está muerta? ¿O es porque se ve tan joven, tan contenta, tan orgullosa de sus niños? ¿Es porque los tres estamos momentáneamente unidos por el modo en que la luz se distribuye de idénticas maneras sobre nuestras caras, enlazándonos, proclamando nuestra unidad por un instante en el pasado que fue nuestro y que nadie puede ahora compartir? ¿O es sencillamente porque nos vemos un poco anticuados? ¿O porque cualquier cosa que hayamos sido entonces nos remueve el corazón meramente por haber quedado atrás? Creo que todas estas son buenas razones para sentirse triste, y pueden dar cuenta en parte de mi sentimiento, pero hay algo más a lo que soy sensible. Es la presencia del fotógrafo. Es por él por quien los tres de la fotografía parecemos tan vigorosamente animados. Por él, mi madre se permite aparecer tan espontáneamente presente, mostrar un aspecto de sí misma desahogado de toda contención, de toda señal de pesar. Y hacia él me inclino, hacia él quiero correr. No es ser fotografiado lo importante para mí, es quién toma la foto. Pero ¿quién era él? Debe de haber sido mi padre, me digo una y otra vez, mi padre que, por esos días, parecía estar siempre ausente, siempre de viaje, vendiendo servicios informativos a los diarios de los pueblitos de Pennsylvania. Por esto, lo que me pone triste no es que haya sido un momento de ternura que nunca volverá. Es que el

más intensamente presente no esté en la foto pero exista conjuntamente como una ausencia. Algo más que me conmueve de esta fotografía es lo bien que representa el momento en que fue tomada. Como la infancia misma, es inocente respecto del futuro. Siento una enorme compasión por el niño que fui, y me siento culpable de que su retrato le sea presentado años más tarde a él como persona mayor; existí en aquel momento no para mi mirada de hoy, sino para el fotógrafo en el instante de la fotografía. En otras palabras, yo no estaba posando. No podría haberlo hecho, pues no podía anticipar un futuro para ese momento; vivía, como casi todos los niños, en un perpetuo presente. Podía estarme quieto, pero posar no. Y en mi estarme quieto, manifiesto un ansia tremenda por liberarme, por abrazar a mi padre, que está en ninguna parte en la foto.

II. ACERCA DE LA TRISTEZA DE OTRA FOTO FAMILIAR

Tengo otra foto de mi madre, tomada cuando tenía veinticuatro años. Está sentada con su madre en una playa en Miami. Ninguna de las dos está en traje de baño. Mi abuela lleva un suéter sobre su blusa y una falda, mi madre lleva una oscura prenda cualquiera. En el fondo, un salvavidas está sentado al lado de un mirador de madera con toldo de lona. Mi madre mira fijamente al lente, como obedeciendo en ese instante la indicación del fotógrafo de mirar a la cámara. ¿Por qué es tan triste esta foto? Mi madre se ve más hermosa que nunca. Y está sonriendo. Incluso su madre, acerca de quien siempre oí que la felicidad era imposible de lograr, parece contenta. ¿Entonces? Es otro caso del personaje ausente. Y en esta foto soy yo el que falta. Todavía no había nacido, ni había sido concebido, ni mi madre había conocido siquiera a mi padre. Que mi madre estuviera felizmente viva a pesar de mi ausencia no es motivo de asombro, pero sí es algo que en cierta forma dirige un reparo a mi persona, y parece poner en duda mi propia importancia. Después de todo, la conocí exclusivamente en relación conmigo, por lo que hay un aspecto de mí que se siente desplazado, e incluso celoso. Y hay otra cosa, además. No la veo como a mi madre sino como a una hermosa mujer joven, y pienso para mis adentros cómo me hubiera gustado conocerla entonces. Quizás le hubiera yo gustado, y ella a mí. Podríamos incluso haber sido amantes. La imposibilidad de ese contacto erótico es lo que resulta entristecedor. ¿No es una manera de recuperarla, de querer reclamarla enteramente para mí? Fantaséo con vivir antes de haber nacido. Qué desesperanza. Uno se enfrenta a la ausencia de sí, y una pérdida tal carece de dulzura, pues

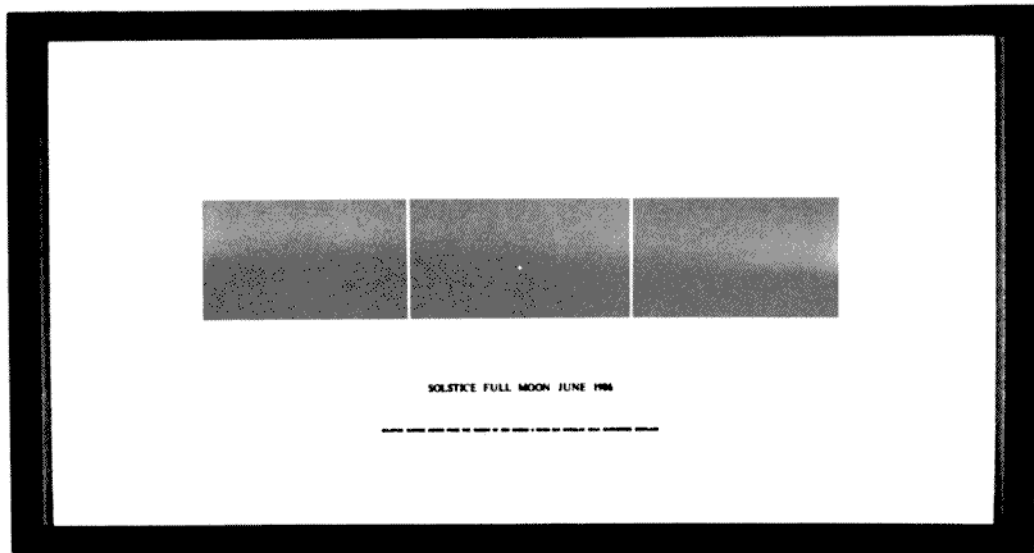
es absoluta, pues no hay corrección posible, uno no puede reescribir el guión de su vida cuando no estaba vivo. Mi madre mira, así, a la cámara que probablemente su padre sostenía. Sonríe encantadoramente. Es en ese momento un ser confiado. El día es soleado, sin nubes en Miami. Pero cincuenta años después una sombra se cierne sobre ese momento de brillantez, de equilibrio familiar. Soy yo, es el futuro, sufriendo una terrible, inextirpable exclusión.

III. ACERCA DE LA DIFERENCIA ENTRE LAS FOTOS DE FAMILIA Y LAS FOTOGRAFÍAS DEL RESTO DEL MUNDO

Hay algo en las instantáneas de familia que las distingue de las fotos del resto del mundo. Las miramos de modo distinto, sentimos algo más apasionado respecto de ellas. Pueden ser de nosotros mismos, lo que sin duda contribuye a absorbernos más, pero no tienen que serlo. Pueden ser de cualquiera a quien seamos cercanos, lo suficientemente cercanos como para que nuestros lazos emocionales y movedizos afectos fácilmente nublen o coloreen la visión que tenemos de esos significativos otros, dejándonos en perpetua duda sobre cómo deberían de ser vistos y haciéndonos cuestionar cualquier punto de vista sobre ellos con que nos tropecemos. Las instantáneas familiares nos presentan algo semejante a lo que Roland Barthes llamaba *punctum*. Un *punctum* es algo en una fotografía, un detalle que punza o penetra al observador hacia una reapreciación emocional de lo que ha visto. Puede ser un collar, una sonrisa imperfecta, la posición de una mano —una cosa o un gesto— que se impone a nosotros, que incita nuestra mirada con repentina, inesperada intensidad. No es algo que pueda ser controlado o anticipado por el fotógrafo, porque es un detalle que coloca a la fotografía en

un contexto diferente del de su momento de origen. Lo que experimentamos al observar instantáneas familiares puede no ser, estrictamente hablando, lo que Barthes entendía por *punctum*, pero tiene relación con éste. Pues muy frecuentemente descubrimos algo en la mirada de alguien cercano que podría informarnos más acerca de él y aun desafiar o confirmar la exactitud de nuestros sentimientos. Y muy frecuentemente la mutabilidad de nuestras necesidades y expectativas trueca lo que vemos, cambiando las imágenes de seres queridos en ocasiones de ensueño, y los acontecimientos que los rodean en motivos de investigación.

Confieso que fui un tanto malicioso al emplear la expresión "fotografías del resto del mundo". Después de todo, el mundo es ancho y por lo menos tan diverso como las fotografías que de él se toman. Y al oponer las instantáneas familiares a las fotos del resto del mundo, estaba concibiendo categorías fundadas en extremos de la experiencia. Di por hecho que las fotografías del resto del mundo no cedían tan fácilmente a nuestra custodia emocional como las familiares. Por alguna razón, nos importa menos el mundo que lo que ocurre en casa; asimismo podemos situarnos en el centro de nuestra escena doméstica, pero sería una locura imaginarnos en el centro de una escena mayor. Cuando nos enfrentamos con imágenes del mundo, raramente somos incitados a emprender revisiones y reevaluaciones de nosotros mismos respecto de él. Raramente sentimos necesidad de avenirnos con lo que parece estar ya establecido o sobreentendido, por exótico que sea. Nuestra respuesta será muy probablemente de aceptación pasiva. Y el clima visual o la índole de la fotografía se revelarán subordinados a una codificación que está cultural o históricamente determinada. Aun cuando la fotografía revele terribles malestares sociales, no aparecerá como inexplicablemente



SOLSTICIO LUNA LLENA JUNIO 1986

SOLSTICIO AMANECER VISTO DESDE LA CIMA DE BEN MACILOU UNA CAMINATA CIRCULAR CAIRGORMS ESCOCIA

problemática; por el contrario, proveerá irremediamente una lectura alegórica para darse a entender. El bien y el mal estarán justamente "expuestos", y el fotógrafo apelará en último término a nuestra comprensión. En otras palabras, tales fotografías suministran un contexto reconocible gracias al cual pueden ser leídas. Lo *sin motivo*, que en las instantáneas familiares conduce con frecuencia a la revelación, está simplemente fuera de lugar en las fotografías del mundo.

IV. ACERCA DE POSAR, COMO DEFENSA CONTRA EL CANDOR DE LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES

Como las fotos del resto del mundo, las fotografías formales, es decir aquéllas en las que la gente posa, se oponen al tipo de revelación personal que ofrecen las instantáneas de familia. De hecho, podría afirmarse que posar es una defensa precisamente en contra de la revelación personal. El posante desea trascender el clima y el contexto íntimos, personales de la instantánea familiar. Desea no ser visto de ninguna otra manera que como él lo determina. No quiere ser él mismo en la medida en que quiere ser un objeto, es decir que preferiría ser juzgado estética antes que personalmente, y el mundo al que se integraría es el mundo permanente del arte. Verse vivo, para él, es mirarse imperfecto. Tiene una idea acerca de cómo se ve, y quiere verla confirmada. Por ello trata de controlar el resultado de la fotografía y de anticipar, en lo posible, de qué modo se verá; pero su extrema autoconciencia siempre se traduce en una imagen de extrañamiento —una mirada desapasionada nubla su vista, él parece hallarse en otra parte. Sus expectativas se fundan en engañosas pretensiones que corresponden a necesidades que están más allá del poder de la cámara para satisfacerlas. Por ejemplo, si nuestro posante está obsesionado por la belleza convencional, probablemente querrá verse como una estrella de cine; si lo extasían las personalidades ordinarias de la responsabilidad, puede querer verse como un hombre de Estado. La cuestión es que desea que la cámara sea sensible a una imagen, y no a un ser.

¿Qué teme, pues, el posante? ¿Por qué desea aparecer de un cierto modo y no de cualquier modo? ¿Es sólo vanidad lo que querría hacerlo verse perfecto en lugar de tal como es? ¿O es que sus necesidades tienen más que ver con la propia conservación, es decir con un rechazo a que se le evoque su mortalidad? De cualquier modo, los resultados son los mismos. Su idealización significa que no estará localizado en el tiempo. Cuando mire la fotografía, años después, no habrá de sentir siquiera una punzada de tristeza, ni nosotros en el caso de que el posante haya muerto. No podemos lamentar propiamente su pérdida por la simple razón de que no ha alojado lo bastante de sí en la fotografía. En lugar de eso se ha convertido en su propio monumento conmemorativo.

V. ACERCA DEL POEMA "RETRATO DE MI PADRE COMO HOMBRE JOVEN", DE RILKE, COMO EVIDENCIA DE LAS LIMITACIONES DE LA POSE

Cuando miro la fotografía de mi madre y mi abuela, siento una tristeza que tiene que ver con mi ausencia en un periodo de la vida de mi madre. En otras palabras, he sufrido mi muerte en reversa: nací demasiado tarde para estar ahí. En la urgencia de darme un lugar mientras examino la fotografía, me

sorprende la arbitrariedad de nuestra existencia en el tiempo. En el poema "Retrato de mi padre como hombre joven", de Rilke, el esmerado examen de una fotografía lo conduce irremediamente a la sensación de su propia muerte.

RETRATO DE MI PADRE COMO HOMBRE JOVEN

En los ojos: sueño. La frente como sensible a algo muy lejano. En torno de los labios, gran frescura —seductora, aunque sin sonrisa. Bajo las líneas de galones de ornato en el esbelto uniforme de oficial del Imperio: la empuñadura del sable. Ambas manos apoyadas en ella, hacia ninguna parte, apacibles y ahora casi invisibles, como si hubieran sido las primeras en comprender la distancia y en disolverse. Y el resto tan envuelto en sí mismo, tan nublado, que no puedo entender la figura conforme se esfuma en el fondo—

Oh, fotografía rápidamente evanescente en mi mano que desaparece más lentamente.

Esas manos apoyadas en la empuñadura, que no irán a ninguna parte, que no consumarán ningún gesto —ni en la fotografía, porque está inmóvil, ni en la vida, porque el padre está muerto— están apacibles mientras desaparecen, configurando una especie de retiro de la actividad, de la realidad. La fotografía se desvanece, todo en ella está tan nublado, tan envuelto en sí mismo, tan esfumado en otras palabras, que se torna no en un momento que haya sido rescatado, un fragmento de vida que haya sido salvado, sino en un emblema de la muerte. Y como si hubiera podido anticipar esto cuando la foto fue tomada, sentir el momento de la desintegración aproximarse, el padre de Rilke había comenzado a desprenderse de lo inevitable, y a poner en su lugar otra lejanía, una lejanía generada en su interior, un sueño cuyos orígenes y destino son más etéreos, más difíciles de aprehender que nuestros propios rasgos. Así que, en el momento en que la foto fue tomada, él estaba ya en otra parte, razón por la que Rilke entra en aprietos al tratar de ubicarlo. Lo que Rilke descubre en este evanescente monumento a su padre, en esta máscara de la que su padre se había desprendido, es solamente una pose, y por eso dice "no puedo entender la figura". Para salvar a su padre, debe leer en la fotografía lo que ésta no puede mostrar. Por eso "la frente como sensible a algo muy lejano", y "las manos como si pudieran comprender (esto es, tanto rodear como entender) la distancia". Una fotografía no puede describir lo que no está en ella. Pero el lenguaje sí puede, y este es uno de los rasgos emotivos del poema de Rilke: el deseo de columbrar más de lo que la fotografía es capaz de registrar, y la necesaria dependencia de las propiedades especulativas del lenguaje para lograrlo. El lenguaje es sensible a lo que está adentro o detrás u oculto, a lo que, en otras palabras, no se ofrece a la vista, y sugiere que tal como es oscuro el comienzo de la creación, así la luz es su conclusión. De este modo, conforme la luz de la foto se desvanece, el poema toma posesión. Y si la mano es metonimia por la escritura, como frecuentemente lo es, entonces en este poema contrac la responsabilidad de sobrellevar, por un tiempo,

la imagen del padre de Rilke. Pero sólo por un tiempo, pues el poema es, también, mortal.

VI. ACERCA DEL POEMA "SENTIMIENTOS CONFUSOS" DE JOHN ASHBERY, Y DE SU RECHAZO DE LA CLASE DE TRISTEZA COMÚNMENTE ASOCIADA CON LAS INSTANTÁNEAS FAMILIARES

El poema de John Ashbery comienza, como el de Rilke, con la descripción de una fotografía tan desvanecida que es difícil de distinguir. El apremio y la ternura del poema de Rilke concluyen más bien oscuramente con una manifestación de la presencia mortal del propio poeta. El poema de Ashbery toma una ruta diferente; evitando cualquier sugerencia de oscuridad, termina con una afirmación de las posibilidades poéticas.

SENTIMIENTOS CONFUSOS

Un agradable olor de salchichas fríendose
Asalta el sentido, junto con una vieja, casi invisible
Fotografía de lo que parece ser muchachas deambulando en torno
De un caza - bombardero, cosecha *circa* 1942.
¿Cómo explicarle a estas chicas, si en efecto lo son,
A estas Ruth, Linda, Pat y Sheila
El gran cambio que ha sobrevenido
En la estructura de nuestra sociedad, que ha alterado la textura
De todo lo que hay en ella? Y no obstante
Pareciera que de algún modo lo supieran, sólo
Que es tan difícil mirarlas, es difícil figurarse
Con exactitud qué clase de expresiones ponen.
¿Cómo emplean su tiempo libre, chicas? Ay, no me vengas,
Una de ellas podría decir, a mí este tipo me sobrepasa.
Vámonos por ahí, a dar una vuelta, a algún lado
Por los corredores de las tiendas de géneros
A un pequeño café a beber una taza.
No me ofende que estas creaturas (esta es la palabra)
De mi imaginación parezcan tenerme en tan poca estima,
Que les importe muy poco. Como sea, es parte de una complicada
Rutina de flirteo, indudablemente. ¿Pero y ese parloteo sobre
La tienda de géneros? De seguro que es el sol de California
Que las vapulea a ellas y al viejo armatoste del que
Se han colgado, borrando la insignia del Pato Donald
Al límite de la legibilidad.
Quizás mentían pero parece más bien que sus
Minúsculas inteligencias no pueden retener mucha información
Quizás ni siquiera un dato. Por eso
Creen que están en Nueva York. Me gusta el modo
Como se ven y actúan y sienten. Me pregunto
Cómo es que llegaron a ser así, pero no voy a
Perder más tiempo pensando en ellas. Ya las olvidé
Hasta que algún día en el no muy remoto futuro
Cuando quizás nos encontremos en la sala de un moderno
aeropuerto
Se vean tan sorprendentemente jóvenes y frescas, como cuando
esta foto fue tomada
Pero llenas de ideas contradictorias, algunas estúpidas
Otras provechosas, pero todas desbordando nuestras mentes
Conforme conversemos sobre el cielo y el clima y las selvas del
cambio.

Uno experimenta así el paulatino desgaste de la ya de por sí vieja, casi invisible fotografía de un grupo de chicas que deambula en torno a un caza - bombardero en 1942. El proceso de desgaste es sobrellevado por la continua subversión no sólo de la imagen fotográfica sino de lo que representa. Primero, las chicas no pueden estar al tanto de los grandes cambios que han sobrevenido desde que fueron fotografiadas, de modo que cualesquiera que fueran las pretensiones que pudieran tener sobre el presente en que se las contempla, están mermaidadas. Sus expresiones físicas también pueden hacerse a un lado puesto que sus rostros son difíciles de distinguir. El poeta, perplejo por no saber cómo abordarlas, hace una pregunta estúpida acerca de cómo aprovechan su tiempo libre. Las chicas quieren apartarse del menos interesante de los mirones a un lugar que evidentemente no está en la fotografía. Y él no se ofende. ¿Por qué habría de ofenderse? Él es el origen de cualquier cosa que ellas hagan. Podríamos considerar la imaginaria resistencia de las muchachas como parte del complicado flirteo que hace posible que los poemas se escriban. Pues ¿cómo podrían estas chicas, sin voluntad propia y con tan minúsculas inteligencias, realmente



KUBI
KIRI
JIZO

KUBI
KIRI
JIZO

UN VIAJE DE DIECISÉIS DÍAS DE CAMINATA DESDE EL BARCO NACHI KATSU'URA
HASTA EL TREN HORYUJI VIAJANDO POR NARA JAPÓN A PRINCIPIOS DE 1966

Colección Fredericha Hunter, Houston

resistirse? Si creen que están en Nueva York es porque el poeta las quiere ahí: donde está el poema. Y ya que las tiene allí, lejos del clima californiano de la fotografía, puede olvidarlás hasta que surja la oportunidad de usarlas de nuevo. Y cuando eso ocurra, será en un contexto concienzudamente poético, no tan enfáticamente temporal como el de la fotografía, y eso les permitirá existir con su juventud y su vitalidad restauradas. Estarán llenas de ideas contradictorias que desbordarán sus mentes y la mente de la que forman parte —la del poeta— mientras charlen acerca del cielo y el clima y las selvas del cambio —temas muy a la mano, para concluir, según el modo de ser de casi todos los poemas líricos, con el planido de la metáfora final. Así, lo mejor está aún por venir. Al menos eso es lo que nos han hecho creer. ¿O qué el poema no desvía nuestra atención de la muerte inevitable (por desvanecimiento) de la fotografía al futuro, que será un poema? "Sentimientos confusos" comenzó mirando hacia atrás y termina viendo hacia adelante. Representa una negativa a afligirse —no sólo por el tránsito de las cuatro chicas o de la época que representan, sino por el motivo que fuere; dice no a las pretensiones convencionales de la fotografía: que "ellas" (la materia de la foto) hayan cambiado o se hayan ido: que quienes eran jóvenes y felices hoy estén, ay, viejas o muertas. Su final optimista no es una respuesta prevista o por lo menos, como muchos dirían, aceptable. Cada vez más el poema parece ser el caso de una fotografía familiar caída en manos equivocadas.

VII. ACERCA DEL POEMA "BAR GIAMACIA, 1959 - 60" DE CHARLES WRIGHT: EL POEMA COMO FOTOGRAFÍA

Si el poema de Ashbery da cuenta de la gratuita y arbitraria existencia de una foto explotable con la misma informalidad con la que toma nota de una salchicha que se fríe, sólo para descartarla al final, nada semejante podría decirse del poema de Charles Wright "Bar Giamacia, 1959 - 60", que está saturado con esa suerte de tristeza que asocio a las fotos de familia y que logra su poder emocional no por medio de la compensación de las limitaciones de la fotografía, sino por la identificación con el peculiar e innegable poder que ésta tiene para conmovernos.

BAR GIAMACIA, 1959 - 60

Grace es el punto focal,

las puntas de su cabello

Cual fuego de cerillos en la luz de fondo,

Sus manos en un "He aquí la iglesia..."

Está mirando a Ugo Mulas,

Que nos mira a nosotros.

Ingrid toma nota de todo esto, y voltez hacia arriba, y mira
ásperamente

Esto aún no está claro.

Yo miro a Grace, y Goldstein y Borsuk y

Dick Venezia

Me miran a mí.

Yola sigue leyendo su libro

Y ya sólo queda el resto: Susan y Elena y

Carl Glass.

Y Thorp y Schimmel y Jim Gates,

y Hobart y Schneeman

Una tarde en Milán a fines de primavera.

Después Ugo termina, se bebe un café, y todos nos
vamos.

Llega el verano, y el invierno;

cae la nieve y nadie regresa

Jamás,

todos se han ido por el filtro de estrellas de la memoria,

Con sus pequeñas mesas de arenilla y metal y sus transeúntes...

Una imagen, una especie de foto de familia, se compone ante nuestros ojos, y a pesar de tanto mirar que hay en el poema, nada queda claro hasta que se da cuenta de todos. Entonces, y sólo entonces, puede mencionarse la estación del año y el lugar. El foco o claridad del poema coincide con la repentina inclusión del suceso en el tiempo. El poema celebra el triste momento en que nos hacemos historia: el momento fotográfico, el momento del que se toma nota, el momento en que todos se van, cuando de repente todos dejan de ser quienes eran. Desde luego, el mundo sigue su curso, como debe: las estaciones se suceden, la vida continúa, los concurrentes de la pequeña fiesta toman rumbos divergentes, para nunca confluir, ni en este mundo ni en la imaginación del poeta —ese filtro de estrellas de la memoria, con sus pequeñas mesas de metal y sus transeúntes. La imagen está desamparada, es incluso grave, y con la mención de los transeúntes logra lo extraordinario; encarna su propio olvido, dándose un último vistazo. Pero el momento de la pérdida, que se suspendía en el borde del olvido, es salvado. El poema dice lo que la mayoría de las fotografías que conmemoran momentos dice, y que John Ashbery, por lo menos en "Sentimientos confusos", evita decir. Esto es, "Estuvieron aquí, puedes ver que estuvieron, y ahora ya no están". Pero más allá de esto, y porque termina con una elipsis, sugiere que un escenario vacío, con sus accesorios —las mesas y los transeúntes— espera a ser llenado, que otra reunión, otra confluencia de elementos del pasado, tendrá lugar, y otro poema será escrito.

Los poemas de Rilke y Ashbery sobrellevan el peso de completar o continuar lo que comenzó en una fotografía. El de Charles Wright es un caso ligeramente diferente pues nunca dice que esté basado en una foto. Más bien el poema construye una fotografía conforme avanza, para que actúe sobre nosotros como lo hacen las fotografías. Incluso se desvanece al final, como para hacerse a sí mismo lugar —al poema que es y al poema que será.

Como anunciamos oportunamente, Vuelta firmó un contrato con The New York Review of Books que le concede la preferencia en la cesión de derechos de reproducción. Los artículos tomados del semanario norteamericano que se publican en los diarios y revistas mexicanos sin nuestra autorización son ilegales.